



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**Prazer, Resistência, Ideologia:**  
**Narrativas melodramáticas,**  
**construção da feminilidade e crítica feminista.**

Clara Fernandes Meirelles

Rio de Janeiro  
2006

Clara Fernandes Meirelles

Prazer, Resistência, Ideologia:  
Narrativas melodramáticas,  
construção da feminilidade e crítica feminista.

Trabalho de conclusão do curso de comunicação social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em comunicação social com habilitação em jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. João Freire Filho.

Rio de Janeiro  
2006

MEIRELLES, Clara Fernandes. Prazer, Resistência, Ideologia: Narrativas melodramáticas, construção da feminilidade e crítica feminista. Rio de Janeiro, 2006. 49 f.

Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006.

Orientador: Prof. Dr. João Freire Filho.

1. Melodrama. 2. Crítica feminista. 3. Teoria da Comunicação. 4. Comunicação social – Monografias.

I. Freire Filho, João (orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

Clara Fernandes Meirelles

**Prazer, Resistência, Ideologia:**  
Narrativas melodramáticas,  
construção da feminilidade e crítica feminista.

Trabalho de conclusão do curso de comunicação social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em comunicação social com habilitação em jornalismo.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. João Freire Filho – orientador. ECO/UFRJ

---

Profa. Dra. Ilana Strozenberg. ECO/UFRJ

---

Profa. Ms. Mônica Machado. ECO/UFRJ

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Nota: \_\_\_\_\_

Aos meus pais, Luiz e Gisele,  
e à Tia Mônica.

André, Rodrigo, Lia e Alan:  
Inexplicáveis agradecimentos.

*Eu te invento, ó realidade!*

Clarice Lispector

## RESUMO

MEIRELLES, Clara Fernandes. Prazer, Resistência, Ideologia: Narrativas melodramáticas, construção da feminilidade e crítica feminista. Rio de Janeiro, 2006. Monografia de Conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Desde o seu surgimento no fim do século XIX, o melodrama se consolidou como um gênero narrativo vinculado às tramas de apelo popular. Com o avanço tecnológico e adaptação do gênero às novas mídias (especialmente a televisão, através das *soap operas* e das telenovelas), o melodrama passou a ser fortemente atrelado ao gosto feminino. Esse processo atraiu a atenção das feministas, que lançaram um olhar criterioso sobre a construção desse tipo de narrativa e suas implicações sociais. O objetivo desse trabalho é analisar a concepção do melodrama como gênero feminino e como reflexo de competências culturais convencionalmente associadas às mulheres, bem como a luta feminista na área acadêmica para a reavaliação do gênero. Será discutido, também, como esse debate contribuiu para transformações teóricas nos estudos em Comunicação.



## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Estrutura da monografia.....</b>	<b>14</b>
<b>2. Fundamentação teórica.....</b>	<b>15</b>
<b>3. Television Studies: uma nova área na Comunicação.....</b>	<b>20</b>
<b>3.1 Anos 1970: O melodrama como o grande vilão.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 Anos 1980/ 1990: de vilão a mocinho.....</b>	<b>27</b>
<b>4. Conceitos sobre o melodrama</b>	
<b>4.1 Ideologia.....</b>	<b>29</b>
<b>4.2 Prazer .....</b>	<b>33</b>
<b>4.3 Resistência.....</b>	<b>40</b>
<b>5. Conclusão.....</b>	<b>45</b>
<b>6. Bibliografia.....</b>	<b>48</b>

## 1. Introdução

Basta acompanhar de longe qualquer discussão sobre novelas para saber que assuntos como sedução, traição, assassinato, abandono, suicídio, revanche, doenças incuráveis, obsessão e compulsão estão sempre na ordem do dia. Afinal, esses temas integram o repertório de um gênero dramático de grande popularidade: o melodrama. Com narrativas que envolvem repetidas crises, laços de família, separação e perda, o gênero está presente também em outros tipos de ficção, como romances, narrativas de espionagem, *thrillers* e narrativas históricas. Tal flexibilidade fez com que o melodrama chegasse ao estágio atual da cultura midiaticizada como a principal matriz da ficção seriada<sup>1</sup> em televisão.

O contexto histórico do final da Revolução Francesa, quando as instituições da Igreja e da nobreza perderam o poder sobre a definição dos valores morais que deveriam regular a nova sociedade, foi essencial para o desenvolvimento do gênero. Afinal, o melodrama é uma construção dramática e literária que tem por finalidade evidenciar a moral da sociedade burguesa, os novos códigos de comportamento e as regras de conduta social. O gênero se caracteriza por investigar a realidade em busca da “moral oculta”, definida por Brooks (1984, p. 20) como “o domínio de forças espirituais e imperativos que não é claramente visível na realidade, mas o qual, acredita-se, nela está agindo, e que exige ser revelado”.<sup>2</sup> O interesse central da cena dramática no melodrama consiste, portanto, em tornar legíveis os sinais que demonstram e comprovam a existência de um universo ético. Ou seja, localizar e articular a moral oculta. Nesse sentido, a imaginação melodramática é composta tanto pelo documental quanto pelo imaginário, e preocupa-se essencialmente com a extrapolação de um pelo outro: a trama só existe porque utiliza símbolos do mundo real, da vida social, como metáforas que nos reportam à esfera da realidade espiritual e dos significados morais latentes.

---

<sup>1</sup> O gênero compreendido como ficção seriada abarca diversos subgêneros, que se diferenciam pelo número de histórias que se cruzam, organização de tempo e espaço, continuidade e temáticas ideológicas. Entre esses subgêneros estão as *soap operas* e os *sitcoms*, originais dos Estados Unidos e da Inglaterra, e as telenovelas latinas. Embora tenham a mesma matriz melodramática, *soap operas* e telenovelas se diferenciam principalmente pelo país produtor e pela continuidade: enquanto a primeira é uma narrativa sem fim pré-determinado, que não obedece ao esquema ordem/desordem/ restabelecimento da ordem e apresenta conflitos intermináveis (podendo ficar no ar por anos), a segunda dura em média 150 capítulos e obedece ao esquema narrativo clássico, tendo, portanto, um final restabelecedor da ordem, que encontra o desejo do público e cumpre sua função moralizante (McAnany et al, 1984; McGuigan, 1992; Ang, 1995). As duas nomenclaturas serão usadas no trabalho, respeitando a sua diferenciação.

<sup>2</sup> Tradução da autora. No original: “the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, but which they believe to be operative there, and which demands to be uncovered.” (Brooks, 1984, p. 20).

O forte emocionalismo, a esquematização e a polarização moral (demarcada no par antagonista mocinho e vilão), os estados extremos de situações e ações, o modo excessivo das personagens, as expressões extravagantes, a vilania aberta, a redenção final a favor do bem, a recompensa pela virtude, as constantes peripécias e tramas de suspense são outros elementos que, em conjunto, contribuem para a “imaginação melodramática” (Brooks, 1984).

Segundo a abordagem teórica de Martín-Barbero (2002) o melodrama é um gênero que reúne elementos da cultura popular; é, legitimamente, um veículo de expressão do povo. Barbero não trata o melodrama como uma narrativa simplificada, que facilita o entendimento do público e por isso tem sucesso. Ao contrário, o êxito de tal narrativa se justificaria pela capacidade que ela possui de refletir características inerentes à cultura popular.

Embora não seja o único presente nas formas narrativas populares, o gênero melodramático está enraizado na cultura ocidental, e a prova de que a ideologia que ele representa está viva e inserida em nossa cultura é a transferência da imaginação melodramática para os produtos televisivos, especialmente para as ficções seriadas.

A primeira exibição de telenovelas no Brasil (bem como no México e na Venezuela, outros países latinos com tradição no formato) data de meados dos anos 1950. Hoje, é um gênero dominante no horário nobre e a chave para o sucesso de conglomerados como a Televisa, no México, Venevision, na Venezuela, e a Globo, no Brasil (McAnany et al, 1984). A maior emissora de televisão brasileira exibe três telenovelas em seu horário nobre, além dos seriados, minisséries e outros formatos de melodrama televisivo, o que é um forte indicativo da relevância do gênero para a construção de um imaginário popular no país. Apesar de sua importância comercial e social, a ficção seriada constitui um campo de estudo ainda controverso no meio acadêmico, especialmente para a Comunicação<sup>3</sup>.

Este trabalho tem sua origem no interesse despertado pela leitura do livro “The Melodramatic Imagination”, do teórico de literatura e teatro americano Peter Brooks, de onde foram retiradas essas breves explicações sobre o gênero melodramático, e, também, de um interesse pessoal nas questões que se referem às telenovelas, formato televisivo ficcional que, desde sua criação até a atualidade (e, provavelmente, no futuro da televisão digital) move vastas audiências e é receita certa para os produtores de televisão.

---

<sup>3</sup> Segundo David Buckingham (1997), a legitimação da *soap opera* como objeto de estudo na área de mídia só aconteceu na última década, na Inglaterra e nos Estados Unidos, enquanto há mais de um século era um tópico de pesquisa nas ciências sociais. O discurso legitimador e institucionalizado sobre o tema surgiu a partir do senso de desafio e aventura intelectual proveniente da tentativa de incorporar formas populares no currículo acadêmico, o que aconteceu com as mudanças de paradigma dos estudos culturais nas décadas de 1970 e 1980. Esse processo deu origem aos estudos de *soap operas* como uma *normal science* nos anos 1990, nos países supracitados.

A partir da leitura dos estudos sobre *soap opera* e telenovela, é possível discernir três linhas teóricas da Comunicação que, com argumentos diferentes, apontam para a defesa ou o combate ao gênero, formando um panorama para investigação que contempla tanto a percepção sobre as narrativas melodramáticas quanto as mudanças na Teoria da Comunicação.

Em um primeiro momento, o olhar dirigido às novelas tinha a perspectiva do repúdio à forma massiva, alinhado com as diretrizes da Escola de Frankfurt. Posteriormente, com as mudanças paradigmáticas dos Estudos Culturais, o interesse em relação à televisão mudou. Nesse processo, foi essencial a contribuição de duas correntes de pesquisadores. Uma é formada pela crítica feminista, que alavancou os estudos das *soap operas* na Inglaterra e nos Estados Unidos, movida inicialmente por questões de gênero e construção da feminilidade. A outra é formada por estudiosos alinhados com uma perspectiva de valorização da cultura popular, que viam na cultura apreciada pela massa uma perspectiva de resistência, e, portanto, valorizavam as telenovelas como um gênero que deveria ser analisado, por constituir uma expressão do interesse popular.

A análise das três linhas argumentativas e de sua manifestação dos estudos sobre o melodrama será realizada em minha dissertação de mestrado, a que me dedicarei nos próximos dois anos. Nessa monografia, que marca a conclusão da graduação e, simultaneamente, o início da pós-graduação, faço um recorte sobre o tema de minha Dissertação, destacando as questões que marcam as análises do melodrama especificamente na abordagem da crítica feminista.

É importante ressaltar que esta monografia está focada principalmente na crítica feminista anglo-americana e em sua relação com as *soap operas*. A escolha se justifica pelo fato de que, nesses países, a leitura feminista foi mais enfática e participante dos debates culturais, bem como da criação dos *television studies*. Tal abordagem não desmerece, todavia, as pesquisas brasileiras sobre telenovela, que, embora expressivas em qualidade e quantidade, não se ajustam ao recorte aqui realizado. Lembro, mais uma vez, que a proposta final do estudo aqui iniciado é, na Dissertação de Mestrado, aproximar as questões aqui tratadas de um panorama teórico geral e também das pesquisas brasileiras sobre o tema.

Os estudos sobre melodrama em televisão começaram a ser realizados no início dos anos 1980, na Inglaterra e nos Estados Unidos, quando se inaugurou uma nova área de pesquisa dentro dos estudos midiáticos e culturais, denominada *television studies*. A abertura dessa subárea de estudos foi fruto do empenho de pesquisadoras feministas, que, através dos

estudos de televisão, expressaram sua inquietude e insatisfação em relação às representações de gênero veiculadas pelas *soap operas* (Mumford, 1998; Brunsdon, 1997).

Na década de 1970, as feministas rejeitaram as *soap operas*, em um movimento análogo ao desprezo da alta pela baixa cultura. Conforme explicação de Charlotte Brunsdon, o movimento feminista, inicialmente, era agressivo em relação aos gêneros “de mulher” (folhetins, moda, revistas femininas), por considerar que estas formas, tal como o melodrama, ofereciam imagens estereotipadas e irreais das mulheres, que confirmariam a subordinação do gênero. Essa corrente buscava comparar as mulheres reais com as imagens de mulheres disponibilizadas pela televisão. (Brunsdon, 1997, p.27; Geraghty, 1998).

Já as feministas dos anos 1980 desafiaram esse paradigma realista, argumentando que o que entendemos como *mulher* está vinculado às imagens de feminilidade. Não é claro o que é uma *mulher*, exceto através da representação. A dúvida sobre a validade da categoria e a insistência no fato de que o gênero é constituído por discursos gerou uma mudança na análise feminista da mídia, principalmente em relação aos produtos de massa. O feminismo passou a valorizar certas atividades e itens de consumo femininos e admitir “fruição em alguns dos prazeres da feminilidade tradicional”.<sup>4</sup> (Brunsdon, 1997, p.27; Geraghty, 1998).

Logo, investigar as *soap operas*, gênero assistido majoritariamente por mulheres, significava respeitar a mulher como audiência, de modo que esses estudos se engajavam, na verdade, em uma luta pela revalorização feminilidade e dos discursos de construção da mulher. A legitimação acadêmica de um gênero por muito tempo depreciado – ou como enfatiza Geraghty (1998, p. 457), rechaçado por ser “lacrimogêneo” - significou, no contexto histórico dos anos 1980, uma defesa das mulheres, uma luta na arena do sexismo, contra o patriarcado.

Apresentadas essas premissas, os pontos de investigação desse projeto podem ser resumidos nas seguintes questões: De que modo é possível analisar o interesse político do discurso feminista relacionado ao melodrama? Como a construção da feminilidade foi ressaltada nessas pesquisas? De que maneira a resistência social do gênero feminino se confunde, nesses trabalhos, com a legitimação de um outro gênero, o melodramático? Como as mudanças dos paradigmas do movimento feminista se expressam nos estudos sobre *soap operas*? Como a crítica feminista se relaciona com as mudanças nas teorias da comunicação?

---

<sup>4</sup> Tradução da autora. No original: “enjoyment in some of the pleasures of traditional femininity”. (Brunsdon, 1997, p.27).

Para responder a tais questões, será feito um estudo que abrange não só a história da crítica feminista, mas a própria história dos estudos de televisão.

## **1.2 Estrutura da monografia**

No primeiro capítulo efetuo uma reflexão teórica sobre as abordagens da teoria crítica cultural acerca das produções melodramáticas, tendo em vista perceber a inserção do paradigma feminista nesse quadro histórico das teorias da Comunicação. No Capítulo II, é discutida a criação do subcampo de pesquisa *television studies*, bem como sua ligação com a crítica feminista e as mudanças ocorridas entre meados dos anos 1970 e o final dos anos 1990, quando ocorreu a consolidação da linha dentro dos estudos ligados à cultura. No capítulo seguinte, três conceitos inerentes à crítica feminista e presentes em toda crítica cultural ligada ao melodrama – ideologia, prazer e resistência – são explorados e articulados com mais profundidade. No capítulo IV, finalmente, são expostas as conclusões sobre este trabalho, assim como as propostas de desdobramentos do tema.

## 2. Fundamentação teórica

Este trabalho tem como principal referência teórica os paradigmas desenvolvidos pelos Estudos Culturais para uma teoria crítica da cultura. Tais pressupostos teóricos surgiram nos anos 1960, subvertendo definitivamente os preceitos anteriores dos pensadores de cultura.

Para que seja entendido o que os Estudos Culturais significaram para uma revolução na teoria sobre cultura, são válidas algumas explicações sobre o projeto da Escola de Frankfurt, que inaugurou, nos anos 1930, o pensamento voltado para a teoria crítica da cultura. Vinculados ao pensamento marxista, os autores engajados nesse projeto (entre os quais figuram Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin) consideravam um modelo de comunicação em que o receptor seria absolutamente passivo e sujeito à manipulação da mídia. A Escola criou o termo “Indústria Cultural”, a fim de enfatizar que os produtos culturais apresentavam as mesmas características de outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação. Os produtos da indústria cultural, segundo os teóricos frankfurtianos, teriam como objetivo legitimar a ideologia da sociedade existente e integrar os indivíduos na cultura de massa e na sociedade (Kellner, 1984).

A mudança do marxismo ocidental que aconteceu nesse momento, a partir dos estudos dedicados à cultura, nasceu da impotência e do desencanto político. O capitalismo monopolista consumo da Alemanha nazista e o de consumo norte-americano do pós-guerra foram decisivos para o desenvolvimento das análises frankfurtianas da cultura popular e dos meios de comunicação de massa. (Eagleton, 2005; Strinati, 1999).

A abordagem da Escola de Frankfurt é uma tentativa de preencher uma lacuna na teoria marxista, que se refere à importância da cultura e da ideologia no capitalismo. Através, principalmente, de reapropriações de conceitos marxistas, como o *fetice da mercadoria* (que, na teoria da Escola, gera a explicação de que a avaliação cultural é sempre materializada em dinheiro) e a *pseudoindividualização* (processo que confere falsa individualidade aos produtos padronizados), os teóricos de Frankfurt inauguraram a crítica ideológica da cultura.

Para a perspectiva dessa Escola, as produções televisivas seriam vistas como produtos de manipulação, de conformação da ordem, tal como todo produto fornecido pela indústria cultural – visão exposta por Adorno, em sua abordagem sobre a televisão e os padrões da comunicação de massa. Não haveria, portanto, espaço para análise de produtos culturais como a ficção seriada, uma vez que se trataria de uma produção de baixo nível, indigna de qualquer tipo de apreciação acadêmica.

Somente nos anos 1960, o foco analítico da teoria crítica da mídia seria mudado. Eagleton defende que o surgimento da teoria cultural, por volta de 1965 a 1980, coincide com o único período desde a Segunda Guerra mundial em que a extrema esquerda política teve breve proeminência. A teoria cultural estava, portanto, vinculada à era dos direitos civis, das rebeliões estudantis, das campanhas anti-guerras, do surgimento de liberação das mulheres e do apogeu da liberação cultural. Segundo Eagleton,

O ganho histórico da teoria cultural foi estabelecer que a cultura popular também merece ser estudada. Com algumas honrosas exceções, o pensamento acadêmico tradicional ignorou, durante séculos, a vida diária das pessoas comuns. Na verdade ignorava a própria vida, não apenas a diária. (...). Você certamente não poderia pesquisar qualquer coisa que visse à sua volta, pois, por definição, isso não merecia ser estudado. Hoje reconhece-se, em geral, que a vida diária é quase tão intrincada, incompreensível, obscura e ocasionalmente tediosa quanto Wagner, sendo, assim, eminentemente merecedora de ser investigada (Eagleton, 2005, p. 17).

Assim, a grande revolução feita pelos estudos culturais foi a abolição da distinção entre *cultura superior* e *cultura inferior*. Formas culturais desvalorizadas pelas abordagens anteriores, como a música popular, o cinema e a televisão, passaram a ser levadas em conta. Os Estudos Culturais, desenvolvidos inicialmente na Inglaterra, viam a cultura como um domínio atrelado à sociedade – é o que está implícito no conceito de *cultura comum*, conjecturado por Raymond Williams, cujo ponto de vista teórico articulava história, organização econômica, social e política. Os Estudos Culturais seriam, assim, materialistas (ou vinculados ao *materialismo cultural*, também de Williams), uma vez que preocupavam-se em analisar as condições materiais de produção e recepção dos produtos culturais. (Cervasco, 2003; Eagleton, 2005; Kellner, 1986; Mattelart, 2004; Escoteguy, 2001).

Ao contrário da abordagem dos anos 1930, essa nova perspectiva vê a cultura como uma esfera em que se manifestam ideologias que legitimam as forças de opressão, mas que também há espaço para a resistência e a luta contra a dominação. As idéias desenvolvidas por Stuart Hall e Jesús Martín-Barbero esclarecem esse conceito.

Stuart Hall argumenta que, em um processo de comunicação que tem nas extremidades o emissor e o receptor, o emissor nunca terá pleno controle sobre a recepção e sobre o processo de decodificação. O receptor é ativo, ou seja, não decodifica as mensagens de modo unilinear, mas produz significado a partir de suas experiências culturais. O emissor pode favorecer certa leitura de sua mensagem, o que Hall conceitua como *leitura preferencial*, mas o processo de decodificação não é transparente, ou seja, o receptor é ativo. A decodificação da



mensagem pelo receptor ocorre sob influência de sua formação cultural, portanto podem ser construídos significados contrários à opressão e à dominação.

Cabe ressaltar que essa problematização dos Estudos Culturais permitiu o desenvolvimento de uma nova prática metodológica nos estudos em Comunicação, os estudos de recepção, que tinham como objetivo fazer uma análise da audiência na circulação de mensagens. Esse processo contribuiu para uma nova construção discursiva sobre o melodrama, uma vez que a opinião do receptor passou a ser considerada, somando-se ao método de análise textual (Hall, 2003; Lopes, 2002).

A abordagem de Barbero ressalta que todo processo de comunicação é articulado a partir de mediações. A mediação seria o lugar de onde se confere sentido ao processo de comunicação e esse lugar, para ele, é a cultura. Desse modo, o autor propõe o deslocamento dos meios às mediações, e alinha-se com Hall no que tange à concepção da cultura como uma esfera política, em que há espaço para a criação e subversão da ordem estabelecida (Lopes, 2002; Hall, 2003; Barbero, 1987).

Com as mudanças provocadas pelos Estudos Culturais, o próprio termo “cultura” foi alvo de reflexão. Ao refletir sobre o conceito de *cultura popular*, Stuart Hall destaca duas concepções. Para o senso comum, *cultura popular* é o que as massas consomem, em uma visão ligada à corrupção e ao aviltamento da cultura do povo. Uma segunda visão utiliza o mesmo termo para se referir a uma cultura íntegra, autêntica, fruto da originalidade do povo, sugerindo que a classe trabalhadora é enganada pela cultura comercial. Hall defende uma terceira concepção, partindo do princípio de que não há cultura situada fora do campo de força das relações de poder e dominação culturais. Para o autor,

há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições em uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e momentos de superação. A luta cultural é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e aceitação, da recusa e capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente (Hall, 2003, p. 255).

Essa definição está atenta, principalmente, para os conceitos de dominação e hegemonia. O que importa não é o objeto cultural intrinsecamente determinado, mas a relação entre cultura e questões de hegemonia.

Conforme as definições apresentadas, pode-se perceber que a cultura é vista pelos Estudos Culturais como uma arena de luta entre grupos sociais, como um domínio de disputa

pela hegemonia. O termo *cultura* passa a ser entendido, segundo Maria Elisa Cevalco, como “materialização de uma formação socio-histórica”. Ou, segundo Terry Eagleton,

a teoria cultural estava lá para relembrar à esquerda tradicional o que ela havia menosprezado: arte, prazer, gênero, poder, sexualidade, linguagem, loucura, desejo, espiritualidade, a família, o corpo, o inconsciente, etnicidade, estilo de vida, hegemonia (Eagleton, 2005, p. 52)

O que a Inglaterra vive nos anos 1960, a América Latina experiencia nos anos 1970, quando a Comunicação começa a debater idéias que se alinham com as perspectivas dos Estudos Culturais, através principalmente dos trabalhos do supracitado Jesús-Martin Barbero e de Néstor Garcia-Canclini. Operou-se em território latino um debate que, segundo Ana Carolina Escoteguy, promoveu a revisão dos cânones estéticos e de “identidades regionais que se apresentavam como universais, ao negarem ou encobrirem determinações de raça, gênero e classe” (Escoteguy, 2001, p. 41). A autora identifica, ainda, uma particularidade dos estudos culturais latino americanos em relação aos britânicos e norte-americanos, que seria a análise das relações entre Estados Nacionais, mercados e meios de comunicação (Escoteguy, 2001).

A abordagem dos Estudos Culturais também recebeu críticas. Kellner acredita que há uma tendência nos Estudos Culturais em louvar qualquer forma de resistência, sem distinguir entre tipos de resistência (o que ele chama de *fetichismo da resistência*), assim como há também um elogio indiscriminado do público em certos estudos de recepção. O autor argumenta que certas formas de cultura foram valorizadas pelos Estudos Culturais simplesmente porque são populares e produzem prazer. Em um resumo de sua crítica, Kellner ressalta que

resistência e prazer não podem, portanto, ser valorizados em si como elementos progressistas da apropriação dos textos culturais, mas é preciso descrever as condições específicas que dão origem ao prazer ou à resistência em jogo e também às condições que originam os efeitos do prazer (Kellner, 1986, p.59).

Os estudos de televisão começaram seu desenvolvimento no início dos anos 1980, a partir das mudanças de paradigma dos Estudos Culturais. Foi necessária a abertura do campo da teoria cultural, no sentido de incorporar formas populares, para que fosse criado esse pequeno subcampo de estudos acadêmicos. Além disso, é necessário considerar que a inauguração foi parte de um projeto político amplo dentro do feminismo – com conseqüências absolutamente relevantes para o estudo do melodrama e das *soap operas* (Brunsdon, 1997; Mumford, 1998).

Para Laura Mumford, o feminismo se interessa pela televisão porque os interesses das duas áreas estão sobrepostos, uma vez que o que está em questão é a identidade cultural e a posição na sociedade. Através especificamente do estudo do melodrama, a crítica feminista trabalhava mais uma vez com seu principal lema, “pessoal é político”. Hoje transformada em um clichê, a frase ressalta que os mecanismos e as relações de poder podem ser entendidos através de nossas relações pessoais, porque a política não opera só na esfera pública, mas também na pessoal (Mumford, 1998; Ang, 1996).

Mattelart (2004) ressalta que a reflexão feminista sobre televisão desenvolveu-se a partir da “teoria feminista do filme”, que se apóia na psicanálise e na semiologia do cinema e tem como principal teórica a britânica Laura Mulvey. Após esse estímulo inicial, a crítica sobre as interações entre texto/contexto e público feminino se volta para os artefatos que a televisão destina especialmente às mulheres. É nesse momento que as *soap operas* passam a ocupar lugar central, pois são um gênero que, como explica o autor, “desde o início da indústria da cultura procura e encontra acolhida junto às espectadoras” (Mattelart, 2001, p. 149).

Esse avanço da teoria feminista e dos Estudos Culturais foi criticado por alguns autores como “populismo cultural” (cultural populism). Jim McGuigan (1992) defende que, como em outras áreas de estudo da cultura popular, há uma hesitação entre o populismo dialético da teoria hegemônica e o populismo acrítico dos novos estudiosos.

A crítica ao populismo cultural argumenta que as análises feministas e dos Estudos Culturais mostravam uma visão muito positiva da cultura popular, como se a audiência estivesse sempre no controle e apta a criticar a cultura (McGuigan, 1992).

Com o quadro de referências teóricas acima formulado, reitero que são os paradigmas dos Estudos Culturais as principais referências para esse trabalho, considerando a apropriação realizada pelos estudos de televisão.

### 3. Television Studies: uma nova área na Comunicação

Uma das conseqüências mais marcantes do trabalho da crítica feminista relativo ao melodrama foi a criação e consolidação do subcampo de pesquisa *television studies*. O campo teve seu momento de maior crescimento em um período de mudança tanto para a televisão quanto para a academia.

Algumas inovações tecnológicas contribuíram para a alteração no panorama da televisão, como a expansão do uso do cabo e do satélite, a proliferação da tecnologia de vídeo e o crescente impacto da programação norte-americana em outros países, além de alterações no conteúdo desses programas. Tais mudanças ajudaram a desestabilizar alguns dos pressupostos mais básicos dos pesquisadores de televisão. Ao mesmo tempo, desafios às já duradouras premissas teóricas da academia alteraram a maneira como os estudiosos olhavam para o fenômeno cultural em geral, e para a televisão em particular (Mumford, 1998).

Em relação às outras áreas do conhecimento, uma peculiaridade marca os *television studies* desde sua inauguração. Enquanto outros campos de estudo, como a literatura ou a sociologia, eram definidos em termos de uma disciplina tradicional, os TV Studies foram moldados desde o início pelo princípio de *interdisciplinaridade*. Assim, os pesquisadores puderam fazer uso de múltiplas teorias e metodologias de áreas acadêmicas variadas, quando relacionadas a esse campo, e construíram uma abordagem que atravessava as fronteiras tradicionais das disciplinas<sup>5</sup> (Mumford, 1998; Buckingham, 1997).

Outros campos de estudo também só se tornaram viáveis graças a tal flexibilidade. É o caso da crítica feminista e dos estudos norte-americanos sobre raça e afro-descendência. Os fundadores desses campos de pesquisa avaliaram que os modelos analíticos existentes não poderiam explicar completamente os significados sociais e as conseqüências de fenômenos culturais amplos, como as diferenças raciais e de gênero. Analogamente, segundo Mumford (1998) nenhuma disciplina ou metodologia pode ser completamente adequada para um campo como TV Studies, cujos interesses vão desde análise de conteúdo até história da indústria e semiologia.

Ainda que a inovação teórica e metodológica trouxesse otimismo para o campo, em alguns momentos a tentativa de mesclar disciplinas separadas, porém relacionadas (como cinema, literatura e comunicação de massa), trouxe complicação e resultados duvidosos para

---

<sup>5</sup> Cabe ressaltar que a abordagem interdisciplinar foi anteriormente sugerida e praticada pelos Estudos Culturais. (Hall, 2003; Kellner, 2001).

os TV Studies. Mas, como apontam muitos estudiosos dessa história dessa disciplina, nenhuma perspectiva teórica foi tão influente na análise de televisão daquele momento (anos 1980) como a crítica feminista.

O impacto feminista não foi simplesmente um acidente histórico. Afinal, como argumenta Mumford (1998), as preocupações principais das duas áreas se sobrepõem de modo significativo, o que fica mais claro com a seguinte explicação:

As questões fundamentais do feminismo estão focadas na identidade e na posição culturais: o que significa viver como mulher ou como homem? Como aprendemos a ser um ou outro? Até que ponto o gênero – nossas próprias identidades como homem ou mulher, nossas idéias sobre o que isso deve significar – moldam nossa experiência de cultura? Essas questões alteram os problemas fundamentais dos estudos de televisão – o que estamos fazendo quando assistimos televisão? – e nos incentivam a questionar como a televisão trabalha para estabelecer e promover não só identidades de gênero, mas as relações culturais existentes, de modo geral. (Mumford, 1998, p. 115)<sup>6</sup>.

A crítica feminista fez com que os pesquisadores levassem a sério certos aspectos da mídia, como a domesticidade (que pode ser exemplificada pela alocação do aparelho de televisão em um lugar específico em casa) e pelos usos pessoais que os espectadores fazem dos programas a que assistem. Além disso, essas pesquisadoras estavam atentas a outros debates que envolviam questões sobre o gênero feminino, mesmo os realizados fora da esfera acadêmica, como era bastante comum naquele contexto histórico. (Mumford, 1998).

Um gênero televisivo específico, a *soap opera*, foi o alicerce fundamental que despertou o interesse da crítica feminista pelos estudos de televisão e fez com que esse segundo campo se desenvolvesse com vigor a partir da influência dessas pesquisadoras. O interesse das feministas pelo melodrama não se manifestou de maneira estável desde a inauguração até os dias atuais: ao contrário, é possível delinear um movimento de ruptura e inovação dentro dos paradigmas escolhidos para a crítica feminista, que não estão vinculados somente a uma nova proposta acadêmica, mas a uma nova visão sobre a construção da feminilidade.

---

<sup>6</sup> Tradução da autora. No original: “The fundamental questions of feminism focus on issues of cultural identity and position: what does it mean to live as a woman or a man? How do we learn to do it in the first place? To what extent does gender – our own identities as male or female, our ideas about what that might mean – shape our experience of culture around us? These questions neatly inflect the fundamental question of TV Studies – what are we doing when we watch television? – and prompt us to ask how television works to establish or promote not just specific gender identities, but existing cultural relations generally” (Mumford, 1998, p. 115).

### 3.1 Anos 1970: o melodrama como o grande vilão.

Os primeiros estudos feministas sobre *soap operas* – que se confundem com os primeiros estudos sobre televisão – foram realizados em meados dos anos 1970, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

No momento anterior da crítica cultural, a crítica relacionada ao gênero era escassa, devido a uma posição de absoluto repúdio a essa forma – que não por acaso era considerada, conforme assinala Brunsdon (1997), como o ópio das massas, particularmente das massas de mulheres, produtor e produto da falsa consciência. Os críticos encaravam o vício da audiência contínua da ficção seriada televisiva como a criação de um hábito involuntário. Tais estratégias da crítica evitaram a análise de produtos de massa, assistidos e levados a sério por milhões de pessoas.

A primeira abordagem feminista ao melodrama surge nesse contexto: anos 1970, um período de libertação sexual, artística, política, linguística, como esclarece Eagleton (2005). Paradoxalmente, diante de um movimento histórico de expansão da liberdade privada e pública, a crítica feminista se desenvolve em um campo caracterizado pela vergonha que os fãs têm de seus gostos (o que se relaciona com o conceito de *prazer*, que será mais explorado em outra parte desta monografia). Inicialmente, os trabalhos de pesquisadoras feministas foram marcados por uma forte rejeição, não só relacionada as *soap operas*, mas às assim chamadas “coisas de mulher”: moda, romances, revista, cozinha, costura. O melodrama foi criticado pelas feministas por oferecer imagens de mulheres que não encontrariam correspondente na realidade, seriam construídas pelos artefatos culturais.

Os primeiros estudos sobre o tema enfatizavam as imagens negativas do gênero feminino, destacando que o retrato da vida familiar nos *sitcoms* e *soap operas* promovia uma aceitação da mulher como eternamente preocupada com questões pessoais ou familiares, subordinadas aos interesses dos homens e incapazes de uma ação autônoma. Predomina, nesses primeiros trabalhos, a idéia de que esse gênero narrativo reforça o pensamento dominante e a moral paternalista, favorecendo o escapismo, e, assim, esvaziando as forças sociais que poderiam trazer mudanças a essa ordem. (Mumford, 1998; Landy, 1991).

O livro *Reading the Romance*, de Janice Radway (1984), é um exemplo interessante de como funcionou esta lógica de repúdio das feministas aos produtos de consumo massivo identificados com a feminilidade. Para a autora, o melodrama daria às mulheres a

ilusão do prazer. A libertação da tensão e o escapismo das exigências do papel social de mãe e dona-de-casa são os principais fatores que contribuem para tornar a leitura de romances tão prazerosa para o público feminino. O valor dessa leitura seria, portanto, terapêutico. Mas Radway vai mais longe que a maioria das críticas tradicionais contrárias ao melodrama, ao enfatizar que esta literatura (ela trabalha com os romances femininos, típica literatura de folhetim) é prejudicial à luta por uma nova ordem favorável às mulheres. Nas palavras da autora:

Quando apreciado ponto de vista do feminismo, que gostaria de ver o impulso de oposição das mulheres levar a mudanças sociais reais, a leitura de romances deve ser vista como uma atividade que pode potencialmente desarmar esse impulso. Isso ocorre porque a tal leitura satisfaz indiretamente as necessidades e exigências que devem, de outra maneira, ser formuladas como demandas no mundo real e levar à reestruturação (...) das relações entre os gêneros. (Radway *apud* Ang, 1984, p. 102).<sup>7</sup>

Segundo Ang (1996), autora feminista que, posteriormente, faz uma leitura crítica desse livro<sup>8</sup>, Radway parece acreditar que mudanças sociais reais só seriam alcançadas se as mulheres parassem de ler romances e se tornassem ativistas do movimento feminista. A união das mulheres só seria alcançada se o empenho colocado na leitura de romances fosse transferido para uma ação política real.

A preocupação das feministas naquele momento era com a imagem da mulher e com o repúdio aos estereótipos. Ao argumentar que os discursos dominantes no melodrama televisivo – e nas produções melodramáticas em geral – desvalorizam o gênero, as feministas não estavam lutando somente por imagens mais realistas das mulheres ou brigando com as *soap operas*. Elas estavam se contrapondo ao mundo ali representado. (Brunsdon, 1997).

---

<sup>7</sup> Tradução da autora. No original: “When viewed from the vantage point of a feminism that would like to see the women’s oppositional impulse lead to real social change, romance reading can also be seen as an activity that could potentially disarm that impulse. It might do so because it supplies vicariously those very needs and requirements that might otherwise be formulated as demands in the real world and lead to the potencial restructuring of sexual relations.” (Radway *apud* Ang, p. 102, 1984).

<sup>8</sup> *Reading the romance* é publicado em 1984 e pode ser associado à primeira corrente do feminismo que se interessou pelo melodrama. O ensaio de Ang, “Feminist desire and Female plasure: on Janice Radway’s reading the romance”, data de 1996 e é representativo de um novo pensamento no movimento das mulheres, mais preocupado com a dimensão do prazer feminino com artefatos culturais de massa. Essa crítica das feministas sobre o passado do movimento é traduzido explicitamente por Ang (1996, p. 104) na seguinte frase: “Noto que é estranhamente ausente na abordagem interpretativa de Radway um tratamento cuidadoso do prazer existente na leitura de romances”.

Um dos trabalhos mais influentes desse período é o de Laura Mulvey (1975), que utiliza a teoria psicanalítica para discutir a espetatorialidade no cinema. A autora questionava como o espectador fílmico é construído e posicionado pelo texto e pela experiência de entrar no filme. Ao analisar algumas produções clássicas de Hollywood, Mulvey investiga se o cinema alguma vez criou uma posição de expectativa autêntica para mulheres, e propõe que a construção do espectador proposta por aqueles filmes culmina em uma noção de identidade de gênero que parece negar uma posição para a mulher espectadora. A autora identifica, entretanto, uma exceção para esta construção, presente nas tramas em que a mulher pode identificar-se com o protagonista masculino e contemplar a si mesma como espetáculo – ainda assim, a auto-contemplação feminina é mediada pelo signo masculino. Esta problemática levantada por Mulvey, que envolve o posicionamento da mulher como espectadora, foi levada para os estudos de televisão, que questionavam, muitas vezes, a identificação (vista, em um primeiro momento, como masoquista) da audiência feminina com a heroína melodramática (Geraghty, 1998; Mumford, 1998, Ang, 1996).

Muitas teóricas feministas desse mesmo período se preocupavam com a construção de um padrão alternativo de mulheres escritoras e em examinar os modos como as mulheres, os homens e as relações de gênero eram representadas nos trabalhos de literatura. Essas duas linhas teóricas não eram exclusivas do cinema nem da literatura e, desde o princípio, os estudos de televisão de cunho feministas tentaram lidar tanto com a representação na tela quanto com a resposta da audiência.

A atenção que a crítica feminista deu às imagens seguiu o interesse do movimento feminista sobre o impacto da mídia na vida cotidiana das mulheres. Assim, muito do trabalho inicial da crítica feminista em televisão enfatizou a descoberta e a análise de representações de mulheres “positivas” e “negativas”.

Mumford (1998) avalia que, de maneira geral, tanto a abordagem da representação quanto da audiência podem ser vistas como modos complementares de lidar com os temas-chave do campo: prazer e identidade. Uma das tensões fundamentais entre as teorias feministas ocorre no embate entre a noção de mulheres como vítimas ou agentes, sujeito ou objeto. Nos TV Studies, essa tensão se expressa no trabalho sobre personagens televisivos, em que a análise da reificação das mulheres na televisão contrasta com as discussões sobre figuras femininas heróicas (D’Acci *apud* Mumford, 1994). Assim também ocorre nos estudos sobre espectadoras, que vêem a televisão como um reforço



poderoso de idéias tradicionais sobre gênero e mulheres, mas também vêem as mulheres como capazes de resistir a essas idéias (Seiter et al, apud Mumford, 1989).

Com o avanço das pesquisas, a crítica feminista passa a ter que lidar com o fato de que a audiência feminina obtém algum grau de prazer ao assistir televisão, ainda que esse prazer possa ser proveniente da diversão direta com os programas, da resistência às mensagens dominantes da mídia, da construção de significados alternativos, ou ainda, de compartilhar a experiência interpretativa com amigos ou com a família. É nesse ponto, da aceitação do prazer feminino com o melodrama, que é possível fazer uma distinção entre temporal e conceitual de ruptura paradigmática dentro da crítica feminista.

Para Charlotte Brunsdon, os estudos dos anos 1970 envolvem a afirmação da mulher, e os dos anos 1980 duvidam dessa categoria. A segunda corrente insiste na leitura de que as mulheres são constituídas por discursos disponíveis de feminilidade, o que mudou os propósitos da análise feminista da mídia. É possível analisar isso claramente com a mudança da atitude da crítica feminista em relação aos gêneros de produto de massa identificados com a feminilidade: ficção romântica, melodrama, revistas de mulher e, finalmente, *soap operas*. Na verdade, uma das contribuições da crítica feminista e de outras disciplinas vinculadas à política foi a idéia de que gêneros e formas antes vistas como “menores”, porque eram produzidas e/ou consumidas por grupos não-dominantes, podem ter mais a ensinar sobre como opera a cultura e os mecanismo de ideologia do que os padrões tradicionais (Brunsdon, 1997; Mumford, 1998).

A mudança teórica dentro do movimento feminista não é significativa somente no âmbito de uma nova consideração do feminino, mas está atrelada também a uma legitimação dos bens culturais de consumo popular pelos Estudos em Comunicação, presente nos Estudos Culturais.

Ao investigar os motivos que levaram as feministas a se interessar pelo melodrama, Brunsdon (1997) destaca quatro pontos principais. Em primeiro lugar, as mulheres se interessariam por esse formato porque ele é um gênero feminino – ou seja, porque o público alvo dessas produções seria a espectadora, que na audiência cotidiana ao programa conjugaria uma série de competências inerentes a seu papel social como mulher. Para dar um exemplo mais concreto, pode-se citar as tramas que envolvem maternidade, família, sexualidade. Outros aspectos formais da *soap opera* também elucidam sobre a mulher como público-alvo: a narrativa é organizada em pequenos blocos, em contínua recepção da informação narrativa, de modo que a mulher pode assistir e, nos intervalos,

cumprir com suas tarefas domésticas. Além disso, os intervalos comerciais, que vendiam (nos anos 1970/ 1980, hoje o panorama é outro) produtos como cosméticos e alimentos, são um exemplo claro do foco de audiência do programa. (Brunsdon, 1997).

Em segundo lugar, o interesse das feministas pelo melodrama se justificaria pela interação que existe, nesses estudos, entre as esferas privada e pública. Ou, de acordo com o lema central do feminismo ocidental dos anos 1970, “pessoal é político”. Como explica Charlotte Brunsdon,

Se pessoal é político, se é no lar, nas relações, nas famílias, que a opressão íntima das mulheres – ou a opressão das mulheres como mulheres – é, consensualmente, mais rígida, então as construções da mídia e as representações da vida pessoal se tornam um objeto de estudo urgente e fascinante.<sup>9</sup> (Brunsdon, 1997, p. 39)

Enquanto a tradicional crítica esquerdista da mídia se voltava, de uma maneira geral, para o mundo público, através, por exemplo, de pesquisas sobre as interações entre o Estado e as emissoras, a escola feminista tinha outro foco. O impulso teórico dessas autoras não foi o excepcional, mas o cotidiano. Nesse sentido, o movimento feminista se alinhava completamente às novas teorias elaboradas pelos Estudos Culturais. A proposta de valorização da cultura popular, cotidiana, consumida pela massa, se ajustou com os objetivos dessa vertente do feminismo, que, ansiosa por penetrar no universo cotidiano e privado das mulheres, viu na *soap opera* e nos novos pressupostos teóricos dos britânicos um incentivo para uma inovação acadêmica. (Eagleton, 2005; Brunsdon, 1997; Kellner, 1986).

O sentido metafórico do melodrama representa um terceiro motivo para o interesse da crítica feminista pela televisão. Brunsdon (1997) se refere a essa metáfora como a feminilidade do programa, que, tal como as mulheres, é vista como algo desprezível, banal, que não merece atenção. Esta analogia se aproxima da identificação da cultura de massa como feminina (Huyssen, 1996).

Para o feminismo, portanto, ignorar as produções melodramáticas, ou simplesmente rechaçá-las como produção cultural indigna de apreciação mais apurada, não seria uma atitude possível naquele contexto. Se os discursos formadores de uma imagem feminina estavam presentes principalmente nas *soap operas*, querer comparar a construção da mulher na televisão com uma imagem real – ou desejada – já não era mais cabível em um contexto de

---

<sup>9</sup> Tradução da autora. No original: “If the personal is political, if it is in the home, in relationships, in families, that women’s intimate oppression – or the oppression of women as women – is most consensually secured, then the media constructions and representation of personal life becomes fascinating and an urgent object of study.” (Brunsdon, 1997, p. 39)

estudos que se tornava cada vez mais interessado nos discursos da cultura de massa e também, o que é muito importante, na recepção desses discursos pela audiência. Sai de cena o espectador passivo e entra em cena um receptor construtor de seu próprio significado. Essa concepção encerra também a noção de que tanto o prazer como a ideologia estão em jogo quando consumimos televisão ou qualquer outro artefato cultural. O dilema de como entender a relação entre eles está no cerne da teoria cultural progressiva. (Mumford, 1998; Ang, 1996; Brunsdon, 1997).

### 3.2. Anos 1980/1990: de vilão a mocinho.

Com essas modificações metodológicas e teóricas o feminismo entra em uma nova fase de pesquisas sobre *soap operas*. Ainda que se mantenha em algumas pesquisas (até hoje, cabe ressaltar) a dimensão do repúdio ao melodrama, as novas pesquisas demonstram, senão a legitimação do melodrama como objeto de estudo, uma difícil ambigüidade entre a condenação e a celebração (Buckingham, 1997).

Algumas diferenças marcam crítica feminista de meados dos anos 1980, quando comparados à matriz dos anos 1970<sup>10</sup>. Se os primeiros estudos foram importantes para evidenciar os caminhos em que as representações dominantes reforçam os papéis de gênero existentes, com o amadurecimento do campo de pesquisa – e do projeto político do movimento feminista, de maneira mais ampla – as teóricas feministas complicaram crescentemente as idéias de expectativa e audiência, de modo a questionar o modo como as mulheres são interpeladas (endereçadas e posicionadas) pelos textos de televisão nos termos de sua experiência cultural (Mumford, 1998; Ang, 1996).<sup>11</sup>

Com essa retomada, a pesquisa se encorajou nas interpretações das experiências femininas. Muitas críticas expressaram entusiasmo por personagens de ficção seriada que

---

<sup>10</sup> Ainda que haja razoável consenso em relação à existência de uma reconstrução de paradigmas nos estudos feministas sobre *soap operas*, são apontadas datas diferentes e imprecisas para tal mudança. Brunsdon (1997) destaca o período que vai de 1976 a 1984 como a consolidação do feminismo na academia, enquanto David Buckingham (1997) aponta para a consolidação do campo apenas nos anos 1990.

<sup>11</sup> Sobre esta re-significação das representações femininas em televisão, é emblemático o estudo *Watching Dallas*, de Ien Ang (1985), marco da consolidação da crítica feminista de *soap operas*. No Brasil, estudos de recepção investigaram o assunto principalmente sob o viés social, como exemplifica a pesquisa *Vivendo com a telenovela*, de Maria Immacollata Lopes (2002), que investiga a recepção de uma telenovela em quatro famílias de classes sociais distintas.

representavam mulheres fortes, independentes, sagazes, social e economicamente poderosas – características que podem ser identificadas com o papel social masculino. Conforme os retratos das personagens femininas foram se tornando mais difíceis, a crítica feminista notou que o processo era mais complexo, contraditório e ambíguo do que parecia. Um dos exemplos desse processo é a percepção de que as espectadoras se descrevem como realizadoras dos programas a que assistem, de modo que podem experienciar figuras negativas como positivas, adaptando as representações da TV em função de sua experiência cultural e seus propósitos (Ang, 1996; Mumford, 1998; Lopes *et al*, 2002).

Os estudos focaram também o papel que o conteúdo das *soaps* possui no interesse das espectadoras. Para Moldeski (*apud* Mumford, 1998), as vilãs de novelas são representações da autonomia feminina. Os personagens masculinos, por sua vez, quando têm por característica um interesse muito grande na vida pessoal, dão às espectadoras a impressão de realidade, de que eles devem mesmo existir (o que contraria a construção de estereótipos de gênero dominante). Outras feministas examinaram os usos que as mulheres fazem das *soaps* na vida individual e como meios de se reunir com amigos em um ambiente de trabalho (esse interesse foi influenciado por uma adaptação da etnografia aos Estudos Culturais).

Não só o progresso no debate teórico foi influente nas discussões sobre a ficção seriada. Mudanças na própria televisão também influenciaram a literatura sobre o gênero. A popularidade das *prime-time soaps*, como *Dallas* (que gerou o emblemático livro de Ien Ang, *Watching Dallas*) e *Dinasty* fizeram com que muitas pesquisadoras se aventurassem nesse novo tema. Com o desenvolvimento desses estudos, as teorias desenvolvidas para explicar a narrativa e as funções sociais da *soap opera* passaram a ser consideradas relevantes para o exame de outros tipos de programas televisivos (Mumford, 1998).

O campo de pesquisa que nasceu como fruto do projeto feminista e como união de conhecimentos de diferentes disciplinas encontra-se hoje concentrado, principalmente, nos centros de estudos de Mídia e Televisão, em escolas de Comunicação, e é reconhecido como uma ciência normal (*normal science*, conforme termo usado por David Buckingham, 1997).

A partir desse levantamento histórico e teórico, pode-se destacar alguns temas sobre os quais a crítica feminista manifestou mais interesse, e que nortearam suas pesquisas. Dois motivos fazem com que os conceitos de *prazer, ideologia e resistência* sejam mais evidentes nesses estudos: a) porque dizem respeito à construção da feminilidade nos discursos midiáticos; b) porque combinam os desafios inerentes à abertura do novo campo de estudos, *television studies*, com a luta por um novo tipo de representação e consideração social das mulheres.

## 4. Conceitos sobre o melodrama.

### 4.1 Ideologia

A crítica ideológica feita pelas feministas em seus estudos sobre televisão conserva, naturalmente, a luta na arena do sexismo, mas não se restringe a ela. Não são apenas os preconceitos e as construções sociais que relegam a mulher a um segundo plano na sociedade capitalista ocidental que motivam esses trabalhos. A trajetória acadêmica das feministas teve outras características, que se relacionam com a história da teoria crítica cultural e com os propósitos de investigação desse trabalho: por um lado, alinhadas com os propósitos dos Estudos Culturais, elas se engajaram em um movimento de valorização da cultura massiva como objeto de análise; por outro, combatiam a visão da frankfurtiana de repúdio à cultura de massa, especialmente a conotação da cultura de massa como feminina.

Nesse sentido, como explica Andreas Huyssen, o movimento feminista combatia a noção, presente na virada para o século XX, de que a cultura de massa está de alguma forma ligada à mulher, enquanto a cultura real, autêntica, permaneceria como uma prerrogativa dos homens. Nas palavras do autor “o medo das massas (...) é sempre também o medo da mulher, um medo da natureza fora de controle, do inconsciente, da sexualidade, da perda de identidade e de bases estáveis para o ego” (Huyssen, 1996, p. 52). A cultura de massa era definida com as mesmas características pejorativas usadas em relação às mulheres, construindo um imaginário em que a cultura de massa inferior – e feminina – se contrapõe à mística da arte elevada modernista – e masculina.

O autor explica que a representação de uma cultura de massa inferior como feminina se associa com a mística masculina do modernismo. Esse movimento artístico e cultural, emblemático para a arte européia do início do século XX, identificava-se, entre outras causas, com o progresso, dinamismo e as inovações estéticas no campo da arte. Um de seus textos mais importantes é o livro *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, que tem como protagonista uma mulher caracterizada pelo autor como “sentimental”. A narrativa é um exemplo de como se estabeleciam as relações de gênero naquele contexto: a mulher (Bovary) é uma consumidora de produtos e livros inferiores – entre os quais os folhetins melodramáticos, emocionais e passivos. Já o homem (Flaubert) domina a literatura autêntica, é conciso, irônico, controla as formas estéticas (Huyssen, 1996).

O que está em questão com a mística masculina modernista de depreciação das mulheres não é apenas uma inscrição de gênero, mas a grande divisão entre alta cultura e cultura de massa. Para os modernistas, a cultura de massa é uma grande ameaça contra a qual a alta arte deve se defender (Adorno *apud* Huyssen, 1996). A tormenta da arte modernista é ser cooptada e mercantilizada pela cultura de massa, e para evitar esse descaminho é necessário demarcar, a todo instante, as fronteiras entre arte genuína e cultura de massa inautêntica, oposição que se converte na dicotomia macho-fêmea de estereotipização de gêneros.

Não faltaram, é claro, conseqüências políticas para este pensamento. Grupos de mulheres proletárias passaram a ser consideradas graves ameaças, e algumas doenças, como a histeria, foram vistas como exclusivamente femininas. Essa ideologia está presente, também, no trabalho de outros pensadores, como Nietzsche, Sigmund Freud e Gustave Le Bon. Em *A psicologia da multidão* (1895), Gustave Le Bon associa diretamente o medo masculino da mulher com o temor da burguesia pelas massas, o que fica explícito na seguinte frase: “As multidões se definem em todo lugar por suas características femininas”. (Bon *apud* Huyssen, p. 52).

Tal estereótipo de gênero ainda preservava resquícios na teoria crítica da cultura quando as feministas passaram a se interessar pela cultura de massa. Algumas iniciativas, entretanto, contribuíram para reconsiderações que refutaram essa ideologia. Embora atualmente muito criticada e superada em diversas de suas propostas, a Escola de Frankfurt contribuiu para que a conotação da cultura de massa como essencialmente feminina fosse amenizada. Os teóricos dessa escola defendiam que a cultura de massa é administrada pela burguesia, pelas classes socialmente dominantes, de modo que a verdadeira ameaça está em quem controla a indústria cultural (muitas vezes homens). Não está nas massas, tampouco nas mulheres. (Strinati, 1999; Huyssen, 1996).

Se a ruptura da Escola de Frankfurt aconteceu cerca de quarenta anos antes da publicação dos primeiros feministas sobre *soap operas*, movimentos artísticos contemporâneos do feminismo também contribuíram para uma reflexão sobre a dicotomia modernista do início do século. As vanguardas artísticas dos anos 1960, notadamente a *Pop Art*, promoviam a crítica ao conservadorismo e, em suas criações, muitos artistas fundiam formas artísticas da alta cultura e da cultura de massa. Assim, eles atenuaram a fronteira entre essas visões, de modo que a afirmação de que a cultura de massa é feminina e ameaçadora perdeu seu poder de persuasão. (Huyssen, 1996).

Assim, as críticas feministas tiveram primeiramente o caráter de engajamento em um projeto que desafiava a hierarquia estética. Como se, ao colocar os artefatos da cultura de massa em nível de alta cultura, utilizando para análise desses produtos um arsenal teórico sofisticado, muitas vezes utilizado em trabalhos de crítica da assim chamada “alta arte”, subvertiam-se os preceitos acadêmicos. Simultaneamente, essa estratégia permitia a legitimação do melodrama, o que acarretava consequências também para a valorização do papel social da mulher e do gosto feminino.

A crítica ao melodrama, mesmo que não vinculada ao olhar feminista, de modo geral buscou fazer ponderações ideológicas. Landy (1991) argumenta que o ímpeto para o melodrama é mais forte em períodos de crise ideológica. Essa observação está de acordo com a teoria de Peter Brooks, segundo a qual, como já foi explicado, o próprio surgimento do gênero está atrelado a uma crise do Estado Antigo e das instituições que regulavam a moral, o que abriu espaço para que, na então nascente sociedade burguesa, fosse criado e amplamente difundido um gênero dramático (note-se que os primeiros melodramas eram textos teatrais) que expõe, através de diversos elementos, a “moral oculta” nas relações sociais. (Brooks, 1984; Landy, 1991).

Um exemplo do uso dessa dimensão ideológica das narrativas melodramáticas ocorreu na Itália, durante os últimos anos de fascismo (1939-1943), período em que muitos filmes dramatizaram conflitos culturais. Landy (1991) afirma que a explosão dos filmes se deve a exposição de contradições insolúveis envolvendo tensões entre as esferas pública e privada, na família e na vida individual. De modo similar, os melodramas hollywoodianos dos anos 1950 (também o período em que a indústria cinematográfica americana começa a crescer vertiginosamente) estão ligados à instável base ideológica da sociedade do período pós-Segunda Guerra Mundial, e da Guerra Fria em particular. Cabe ressaltar que uma parte expressiva do trabalho crítico sobre o melodrama foi gerada a partir de análises sobre esses filmes, entre os quais pode se destacar o trabalho de diretores como Vincent Minnelli, Nicholas Ray e Douglas Sirk. Suas narrativas foram identificadas como autoconscientes, fazendo uso do estilo como um modo de provar subversivamente e expor as contradições de classe social, sexualidade e materialismo na cultura americana (Landy, 1991; Xavier, 1997).

Outro exemplo interessante do vínculo do melodrama com a difusão ideológica é dado por Ismail Xavier (1997), em sua análise do cinema de Arnaldo Jabor. Em contraposição aos filmes realizados no Brasil pelo Cinema Novo, que abordavam movimentos sociais, história política e temas vinculados à identidade nacional, os filmes dos anos 1960, censurados pelo regime militar, não gozavam da mesma liberdade. Influenciados pelas

transformações sociais do período, os cineastas passaram a se retratar a vida privada e a moralidade e assim fomentar debates políticos, o que era dificultado na época. Assim, o melodrama se ajustou bem a essa perspectiva, e diversos filmes usaram o gênero de modo a enfatizar a relação entre drama privado e condições de classe, questões familiares e crise econômica.

A esfera da paixão e do desejo também foi explorada por esse grupo de cineastas, entre os quais se destaca Arnaldo Jabor, que desenvolveu um diálogo interessante com a tradição melodramática teatral brasileira. Nelson Rodrigues, expoente maior da dramaturgia melodramática brasileira, foi muito utilizado por essa geração de cineastas engajados na crítica da família. Para Xavier, as releituras fílmicas de Nelson Rodrigues realizadas por Arnaldo Jabor tornam a família um domínio híbrido, ponto de interseção entre as esferas pública e privada. Assim, o confronto com os códigos morais adquire um conteúdo político. Os cineastas ligados ao cinema novo transformaram os elementos da dramaturgia de Nelson Rodrigues, inicialmente feitos em nome da pureza, em desmascaramento ideológico, elaborando assim uma apropriação sarcástica de sua obra. Xavier, entretanto, faz uma ressalva, salientando que “deve-se reconhecer os discursos tradicionais do moralismo, misturados com um toque de psicanálise, que o Cinema Novo compartilha (...) com o dramaturgo conservador, quando lança seu ataque contra um patriarcado que estava em declínio, ainda que reciclado ideologicamente” (Xavier, 1997, p. 344).<sup>12</sup>

Cabe lembrar que, como aponta Freire Filho (2003), Nelson vê o melodrama – especialmente o da teledramaturgia brasileira – como um reflexo do gosto popular. Se há mau gosto na televisão, é apenas a expressão da preferência das multidões. Nos anos 1960, quando alguns intelectuais brasileiros se engajaram na luta por uma modernização política e estética da televisão (que deu à teledramaturgia o caráter realista observado atualmente), Nelson não aderiu. Para o autor, o objetivo da televisão, e, portanto, do melodrama televisivo, era apenas entreter, não conscientizar as massas.

No que se refere especificamente à crítica ideológica feminista, pode-se dizer que, de maneira geral, o movimento buscou revelar a ordem androcêntrica que organiza a sociedade ocidental. Como explica Bourdieu (2002), a maior força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificativas: a visão patriarcal impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A máquina simbólica da

---

<sup>12</sup> Tradução da autora. No original: “One must recognize the traditional discourses of moralism, mixed with a touch of psychoanalysis, that Cinema Novo came to share in this way with the conservative dramatist at the moment when it launched its attack against a patriarchy that was in decline, although recycled by the ideological strife.” (Xavier, 1997, p.344)



ordem social tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça, através, por exemplo, das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos (mulheres devem fazer atividades domésticas e homens devem dominar a política).

Contra essa estrutura polarizada e a construção da imagem feminina como realidade sexuada, as feministas engajadas na pesquisa acadêmica sobre o melodrama buscaram entender de que modo tal ordem se expressava nesse tipo de narrativa. Muitas pesquisas serviram a esse propósito, como as que investigaram a identificação feminina com a heroína melodramática, entre muitas outras.

A propósito de uma elucidação dos propósitos ideológicos contidos nas *soap operas*, e nos discursos construídos paralelamente, a crítica feminista deparava-se sempre com os mesmos conceitos – prazer e resistência – que estão absolutamente intrincados com a perspectiva da subversão ideológica objetivada por tal grupo de pesquisadoras. Afinal, o que motivou muitas feministas foi a percepção de que as mulheres sentem prazer ao assistir *soap operas*. Prazer é um tema central para o entendimento desse conjunto de pesquisas, uma vez que ele se articula não só com os conceitos aqui relatados, mas com a questão da identidade e identificação femininas, essencial à análise do melodrama. Fundamentalmente, as críticas buscaram explicar esse prazer que as mulheres sentem com uma narrativa opressora, em que o gênero feminino fica em segundo plano. Qual é a base para esse prazer?

Elucidar sobre o prazer significa revelar as bases que sustentam a transmissão de preceitos ideológicos naturalizados na sociedade. Mais: verificar como as mulheres espectadoras interagem com essas narrativas e com o prazer construído através dela pode ser uma maneira de entender a perspectiva feminina da massa, e, através dela, forjar iniciativas de resistência.

Resistência é um conceito que está implícito em todo o trabalho da crítica feminista. Na academia ou fora dela, as mulheres empenhadas em esclarecer as bases para a ordem ideológica obviamente desejavam resistir à ordem patriarcal, provocando mudanças na sociedade.

## **4.2 Prazer**

O prazer é um conceito muito presente nos estudos sobre o melodrama. Isso se deve, principalmente, a dois motivos: a. a popularidade do gênero, que o caracteriza como um prazer da massa; b. o vínculo com o gosto feminino, questão que despertou maior interesse da

crítica feminista. No cerne de toda indagação sobre esse sentimento, encontra-se, inevitavelmente, a insistente pergunta: o que constitui a base do prazer no melodrama?

Para abordar essa questão, é necessário entender um pouco mais dos elementos que constroem esse gênero narrativo, de modo que sejam elucidadas algumas de suas características que se vinculam com o sucesso popular. Brooks (1995) ressalta alguns elementos próprios da “imaginação melodramática” esclarecedores a esse respeito. Para ele, é com a ascensão da novela e do melodrama, no século XIX, que se abre mais uma categoria moral e estética, o “interessante”, o que teria sido possível por alguns fatores.

A linguagem clara, que utiliza recursos de fácil compreensão para demonstrar o triunfo da moralidade e da virtude, é uma das características que contribuem para tal popularidade. A ela alia-se a hipérbole, o desejo de expressar tudo: os personagens em cena dizem o indizível, dão voz aos sentimentos mais profundos, dramatizam através de palavras e gestos a lição completa de sua relação. Além disso, a adjetivação moral é frequente: as pessoas são honestas, virtuosas, respeitáveis, falsas, terríveis, cruéis, tirânicas. Os personagens expressam exageradamente seus julgamentos morais sobre o mundo.

A estrutura formal da narrativa, no que concerne à caracterização e interação dos personagens, é sempre simplificada no melodrama. São postos em cena personagens que assumem papéis primários – pai, mãe, criança – e expressam condições psíquicas básicas. Na verdade, eles encarnam forças opostas, pois o mundo da narrativa melodramática é sempre resumido a um maniqueísmo, e a narrativa cria excitação de seu drama por nos colocar em contato com o conflito entre bem e mal que está na superfície das coisas (Brooks, 1995).

A virtude é quase inevitavelmente representada por uma jovem heroína, que é ameaçada pelo mal, personificado na figura do vilão. Enquanto a primeira deve expressar sua identificação continuada com a pureza, o segundo é quem mais articula a monocromia de seu caráter moral, sua posição polarizada no esquema das coisas. Heroína e vilão não são complexos; ao contrário, eles expressam seu caráter de bondade e maldade através de índices simples e marcações fortes, que fazem com que as forças em jogo na trama sejam fortemente personalizadas em suas figuras.

O ponto de partida para a narrativa está no mal, que desestabiliza a ordem da trama ao impor sua regra e expulsar a inocência. É um momento de trauma que deixa a virtude humilhada. Como explica Brooks:

Sujeitada ao horror, a virtude é submetida à experiência do insuportável. O melodrama é similar à tragédia por nos pedir para agüentar os extremos de dor e angústia, de

modo que nós cedemos à experiência do pesadelo. A estrutura do melodrama (como a tragédia grega) frequentemente contribui para a experiência do martírio: as lealdades e relações mais básicas se tornam uma fonte de tortura. Como os personagens, a audiência experimenta emoções básicas em sua condição mais primitiva, integral, sem repressão. A partir dessa vivência plena, a “cura” pode ser efetuada.<sup>13</sup> (Brooks, 1995, p. 35).

O autor frisa que, nesse tipo de narrativa, o confronto bipolar é o que se retém da história: os dilemas de tudo-ou-nada, os extremos representados pelos personagens, que vão do cume ao fundo do poço rapidamente. A polarização, entretanto, não é só um princípio dramático, mas os meios pelos quais as condições éticas são identificadas e moldadas, esclarecidas e operadas, o que justifica sua relevância. (Brooks, 1995).

Feita essa síntese das características que definem o melodrama, voltemos à questão do capítulo: por que essa estrutura produz prazer? Essa indagação motivou trabalhos de intelectuais voltados para o cinema, literatura, ciências sociais, e também de produtores, interessados em descobrir a fórmula mágica. As feministas, especificamente, se incomodavam com outro ponto: por que o melodrama é prazeroso para o público feminino? Que espécie de identificações essa estrutura provoca e atende às demandas das mulheres?

É possível encontrar, na crítica feminista, diferentes abordagens para essas questões. Algumas autoras enfatizam que o prazer proveniente da imaginação melodramática é, na verdade, um prejuízo para as mulheres. A identificação com heroínas atormentadas, eternamente envolvidas em conflitos insolúveis, e incapazes de conciliar seu desejo com a realidade, reforçaria no público feminino sentimentos masoquistas de subjugo e pouco poder social (Ang, 1997). Haveria, portanto, uma ambigüidade, uma vez que as mulheres teriam prazer justamente com representações que as inferiorizam na ordem social.

Outra abordagem aponta para o prazer melodramático como escapista. Ele só seria alcançado porque se trata de uma representação distorcida da realidade, invenção que favorece o consumo da sociedade capitalista, um gênero que faz com que o espectador se distancie da realidade. A narrativa – e o prazer através dela obtido – são caracterizados como escapistas porque não manteriam contato com as necessidades, desejos e embates dos indivíduos. No extremo, o melodrama contribuiria para a inércia política de seus consumidores, que, satisfeitos com a vida fantasiosa da ficção, deixariam de agir

---

<sup>13</sup> Tradução da autora. No original: “Subjected to horror, virtue must undergo an experience of the unbearable. Melodrama is similar to tragedy in asking us to endure the extremes of pain and anguish, so that we accede the experience of the nightmare (...). The familial structure that melodrama (like Greek tragedy) so often exploits contributes to the experience of excruciation: the most basic loyalties and relationships became a source of torture. Like the characters, the audience experiences basic emotions in their primal, integral, unrepresed condition. From their full acting out, the ‘cure’ can be effected.” (Brooks, 1995, p. 35).

politicamente na vida real (dimensão presente no já citado livro de Janice Radway, *Reading the Romance*). Contra essa visão, entretanto, argumenta-se que o melodrama não pode estar tão distante assim da vida dos indivíduos que o assistem, pois o prazer e a identificação nascem justamente de uma suposta relação entre algum aspecto da vida real do sujeito com a ficção – relação esta que está intermediada pela fantasia, tema que será abordado adiante. (Landy, 1991; Ang, 1996).

A linha argumentativa do escapismo contrapõe o melodrama ao realismo, um estilo que, baseado em conceitos derivados do naturalismo, privilegiaria a realidade social “objetiva” e a fidelidade aos personagens e à organização dos fatos. Landy (1991) ressalta, a esse respeito, que os últimos escritos sobre o realismo sugerem que a avaliação que os críticos fazem de determinada produção cultural tem sempre um caráter ideológico. Em outras palavras, o que é realismo em uma época pode se tornar escapismo na outra. O critério de fidelidade à realidade exterior, base do realismo e do naturalismo, chega mais tarde ao debate sobre estética e de modo nenhum impediu outras formas de representação, focadas para o mundo fantasioso. Mas houve períodos em que essa retórica exerceu influência sobre a produção cultural: no cinema e na literatura do período pós-Segunda Guerra, a predileção pelo realismo obscureceu a importância do melodrama, sugerindo que era um afastamento da política, uma forma de expressão que não só era complacente com o gosto popular, mas era responsável por corromper os corações e as mentes das audiências (Landy, 1991, Mumford, 1998).

Para entender a terceira e mais interessante abordagem para esse tema, que vincula o prazer à fantasia, é preciso fazer um pequeno retrospecto para o momento anterior da crítica feminista, em que as pesquisadoras adotavam a estratégia de comparar as imagens de mulheres exibidas pela mídia com as mulheres da vida real, como se as heroínas da ficção servissem de modelo para as audiências femininas. Assim, só seria lógico lutar para que a mídia oferecesse modelos positivos de imagens femininas. A heroína Sue Ellen, cuja identificação com as mulheres foi investigada por Ien Ang (1985) em um dos estudos de recepção pioneiros sobre esse tema<sup>14</sup>, seria condenada por essa perspectiva, pois é uma personagem que reflete um modelo de feminilidade tradicional e estereotipado.

---

<sup>14</sup> A autora holandesa Ien Ang publicou, em 1985, o livro *Watching Dallas*, que relatava sua pesquisa sobre um dos programas de televisão de mais popularidade da época, a *soap opera* norte-americana *Dallas*, exportada com êxito para diversos países. Ang colocou um anúncio em uma revista semanal da Holanda, pedindo aos leitores que enviassem a ela suas percepções sobre a *Dallas*. A partir desse material, e especialmente da percepção de que a heroína Sue Ellen tinha uma significação especial para as mulheres (o que se relacionava com a dimensão do prazer e da fantasia), Ang escreveu, em 1996, “Melodramatic identifications: television fiction and women’s fantasy”.

Há problemas teóricos e políticos nessa abordagem da identificação feminina e do prazer. Tal conjectura implica uma visão racionalista da relação entre imagem e espectador, em que se assume que a imagem é vista pelo espectador como um ideal de realidade. Essa visão só pode levar em conta a popularidade da *soap opera* entre mulheres como algo irracional. Em outras palavras, o que a abordagem destaca é o largo envolvimento emocional que está presente na identificação com os personagens da ficção popular (Ang, 1996). A terceira abordagem, portanto, considera que o prazer está intrinsecamente vinculado à fantasia, e, com o apoio da teoria psicanalítica, explica o prazer melodramático a partir da necessidade humana de realização dos sentimentos românticos, que são por definição irreais, utópicos e sensacionais.

Ang, uma defensora dessa linha, ressalta que é preciso reconhecer que tais personagens são produtos da ficção, e que a ficção não é um conjunto de imagens a ser lido referencialmente, mas um conjunto de métodos que visam levar o espectador ao nível da fantasia. Assim, personagens femininos tradicionais, como a perturbada heroína Sue Ellen, ou a independente e poderosa Christine Cagney, de *Dallas* (e inúmeros outros exemplos de personagens femininos das telenovelas brasileiras, como Helena, a eterna boa-moça-em-crise de Manoel Carlos) não podem ser conceituadas como imagens “realistas” de mulheres, mas como construções textuais de modos de feminilidade: “versões que dão corpo à subjetividade do gênero, dotadas com formas específicas de satisfação e insatisfação psíquica e emocional, e modos específicos de lidar com conflitos e dilemas” (Ang, 1996, p. 92).<sup>15</sup>

Uma vez que as personagens não mais funcionam como modelos, mas como realizações simbólicas de posições femininas subjetivas, admite-se que tais identificações não mais estão vinculadas ao realismo, mas à fantasia, que ocupa um papel central também na relação da espectralidade com o prazer. De acordo com a teoria psicanalítica, a fantasia não deve ser vista como mera ilusão, mas como um aspecto fundamental da existência humana: uma dimensão necessária e inevitável da realidade psíquica (Ang, 1996). A fantasia é uma cena imaginada em que o sujeito fantasiado é o protagonista, e em que cenários alternativos e imaginários para a vida real do sujeito são evocados. O ato de fantasiar obviamente se relaciona com a matéria do prazer, o que, de acordo com os psicanalistas, tem a ver com o preenchimento de um desejo consciente ou inconsciente. Assim, o prazer da fantasia está em oferecer ao sujeito uma oportunidade para se colocar em posições que não se

---

<sup>15</sup> Tradução da autora. No original: “(...) as embodying versions of gendered subjectivity endowed with specific forms of psychical and emotional satisfaction and dissatisfaction, and specific ways of dealing with conflicts and dilemmas” (Ang, 1996, p. 92).

poderia assumir na vida real: através da fantasia a mulher pode ir além das restrições estruturais da vida cotidiana e explorar outras situações, identidades e vidas mais desejáveis. Logo, não importa se esse cenário é realista ou não, pois o apelo da fantasia reside precisamente na criação de mundos imaginados que podem conduzir para além do que é possível ou aceitável no mundo real (Ang, 1996; Landy, 1991).

Essa definição de fantasia, e do prazer por ela proporcionado, entretanto, reduz a fantasia a um ato individual, restrito à relação do sujeito com a realidade à sua volta. Coloca a fantasia como uma prática privada, que é possível realizar a qualquer momento e cujo conteúdo normalmente não é tornado público. É fácil perceber que os melodramas audiovisuais trazem uma outra problemática para essa discussão – afinal, são ficções coletivas, elaboradas para a massa; são elaborações narrativas de cenários fantasiosos que, produzidos em massa, se oferecem prontos para o consumo de uma audiência ampla. Note-se que, freqüentemente, o momento de recepção dessa narrativa (ou seja, o ato de assistir a *soap operas* e telenovelas) é uma atividade coletiva, traduzido na reunião diária de membros da família em frente ao aparelho de televisão. (Lopes *et al*, 1996; Ang, 1996).

Não é o espectador quem origina as fantasias públicas que são oferecidas na ficção melodramática audiovisual. Por isso, os espectadores não se sentem atraídos por todas as ficções disponíveis. Assim, o prazer de consumir as ficções que nos atraem deve estar relacionado com o prazer da fantasia. Ou seja, está em jogo a ocupação imaginária de posições que estão fora do escopo de nossas identidades sociais e culturais. (Ang, 1996; Ang, 1997).

Em relação à construção da subjetividade feminina, está implícita no raciocínio acima exposto a idéia de que a subjetividade não é a essência ou a fonte a partir da qual alguém age, pensa, sente; ao contrário, é produto da sociedade e da cultura em que vivemos. Tal definição considera os fatores socioculturais em que a feminilidade está sendo construída, e não trata a identidade feminina como algo pré-determinado biologicamente, mas como um construto social. Como expõe Ang, é através dos discursos que circulam na sociedade e na cultura que a subjetividade é constituída e as identidades individuais são formadas. Desse modo, cada mulher é o lugar de uma multiplicidade de posições subjetivas propostas a ela pelos discursos com que ela é confrontada. A identidade feminina é resumida por Ang (1996, p. 93) como “o resultado precário e contraditório de um conjunto específico de posições subjetivas que ela incorpora, em algum momento da história”.

Portanto, se o personagem ficcional não é uma imagem única de feminilidade, também a espectadora não é uma mulher cuja identidade é algo estático e coerente. Se a mulher é um

sujeito social cuja identidade é marcada pelo fato de ser uma pessoa de certo sexo, isso não significa que ela vai sempre ter o mesmo tipo de subjetividade feminina. Há muitas – e até contraditórias – maneiras de se ser uma mulher, e as mulheres constroem sua subjetividade adotando um conjunto de características. Certos modos de feminilidade são culturalmente mais legítimos que outros; e toda mulher conhece as posições subjetivas com que ela está mais apta para lidar.

Isso não significa que a identidade como mulher é algo determinado uma vez e que vale para tudo no processo de socialização. Ao contrário, a adoção de uma subjetividade feminina nunca é definitiva, mas parcial e mutante. Ser mulher implica em um processo sem fim de se tornar um sujeito feminino. Nenhuma posição subjetiva estável poderia jamais contemplar satisfatoriamente todos os problemas e desejos que uma mulher possui (Ang, 1996).

Assim, as mulheres (e também os homens, mas a masculinidade não está em questão aqui) negociam as construções de feminilidade em todas as situações da vida: no ambiente doméstico, no trabalho, na vida social etc. Há um confronto constante com a tarefa cultural de encontrar o que significa ser uma mulher, de demarcar as fronteiras entre o que é ser feminino e o que não é. Essa tarefa não é simples, especialmente no caso das sociedades contemporâneas, em que os papéis e as regras culturais são fruto de noções individuais como autonomia, escolha pessoal, desejo, responsabilidade e racionalidade. Nesse contexto, toda mulher se depara com a tarefa de reinventar e redefinir sua feminilidade, quando é requerido.

Não se pode esquecer, entretanto, que ao abordar a identidade feminina, o que está em pauta é um assunto mais amplo, a construção da identidade na pós-modernidade. A relação dessa identidade com a mídia é expressa, por exemplo, na explicação de Douglas Kellner (2001), que vincula a construção identitária ao consumo, de modo que a subjetividade seria expressa, prioritariamente, pela imagem que o sujeito constrói para si, através das mercadorias que adquire. Assim, a televisão e o melodrama, por veicularem subjetividades femininas que podem ser possuídas sob a forma de mercadoria, integram e estimulam também essa construção da feminilidade, além de serem forjadoras de fantasias e do prazer (Kellner, 2001; Ang, 1996; Freire Filho, 2005).

O que é importante concluir nesse ponto, portanto, é que ser uma mulher envolve trabalho de constante auto-construção, processo que conta com a participação de outros artefatos midiáticos, além da televisão, como as revistas femininas. E é precisamente nesse jogo que a fantasia e a ficção cumprem um papel distinto: elas oferecem um espaço privado em que posições subjetivas socialmente impossíveis ou inaceitáveis, ou mesmo aquelas de

algum modo muito perigosas ou arriscadas para serem praticadas na vida real, podem ser adotadas – na vida real, as atitudes têm consequências. Na fantasia e na ficção, entretanto, não há retribuição nem punição alguma para a identidade que o sujeito adquire, não importa se poderosa ou destrutiva. Esses são, portanto, espaços seguros para o excesso da vida social ordenada, em que as pessoas têm que se manter estrategicamente sob controle.

Sob essa perspectiva, como explica Ang (1996) a identificação com heroínas melodramáticas pode ser vista em um novo caminho. Por um lado, a sensação melancólica de masoquismo e fraqueza, que são a essência da imaginação melodramática, constituem um reconhecimento implícito do fato de que ninguém pode ter tudo sob controle o tempo todo, e, conseqüentemente, a identidade não é uma questão de escolha livre e consciente, mas toma forma sob circunstâncias e forças sociais. A identificação com esses sentimentos está conectada com as pressões da realidade social sobre a subjetividade e os desejos de alguém.

Por outro lado, a identificação com a heroína melodramática também valida esses sentimentos, por oferecer a mulher um lugar em que ela se permite senti-los; é como um momento de abandono, em que a mulher, tal como a heroína, se deixa levar pelas forças das circunstâncias, e então o trabalho de auto-(re)construção não é mais necessário. Ang ressalta, ainda, que esses seriam momentos de paz, verdade, redenção, em que a complexidade da tarefa de ser uma mulher é completamente realizada e aceita.

Finalmente, a explicação para as bases do prazer mostra que na fantasia e na ficção pode-se ser excessivamente melodramático, sem sofrer as consequências. É por isso, justamente, que lágrimas e melodrama andam quase sempre juntos.

#### **4.3 Resistência**

A perspectiva da resistência está presente em muitos momentos nos estudos sobre o melodrama audiovisual, e adquire sentido especial nas leituras feministas. É possível fazer um vínculo entre a legitimação do prazer e a resistência feminista, bem como a valorização do espectador televisivo.

Há duas maneiras em que a resistência se expressa, nos estudos das mulheres sobre o melodrama. Se, por um lado, os trabalhos feministas apontam para a valorização do receptor de *soap operas*, indicando que essa recepção não era simplesmente um caminho para a manipulação, por outro lado as feministas, em seus textos, declaram uma resistência aos



padrões de definição de gênero, por legitimar o prazer obtido com esse tipo de artefato cultural.

Os apontamentos das feministas não estavam desvinculados do que acontecia, de modo geral, na Teoria da Comunicação. Ao contrário, as inovações propostas por essas críticas se alinhavam com o movimento de abertura paradigmática proposta pelos Estudos Culturais. No que se refere especialmente à valorização do público feminino como espectador e da possibilidade de uma leitura de resistência dos artefatos culturais ditos “femininos”, as feministas trabalhavam com conceitos elucidados nos anos 1960 sobre a recepção. Um dos primeiros momentos, na teoria da comunicação, em que se abandona a visão do espectador passivo e manipulado, passando a considerá-lo como um sujeito pensante, cuja posição é fundamental dentro do sistema comunicacional, está expresso no ensaio “Reflexões sobre o modelo de Codificação/ Decodificação”, de Stuart Hall. O autor pensa os circuitos de comunicação como uma realidade complexa e sobredeterminada. Para ele, codificação e decodificação não são só momentos diferentes, que envolvem pessoas deferentes. Para ele, a decodificação depende de suas próprias condições de produção.

Hall aponta para três posições de decodificação possíveis. Na *leitura preferencial*, lê-se o texto concordando com a preferência ali expressa, de modo que há uma transparência entre os momentos de codificação e decodificação. A leitura preferencial é, na verdade, a intenção do produtor da mensagem, que tenta se infiltrar na mensagem de modo a favorecer determinada leitura. Na *leitura oposicionista*, o leitor retira do texto o oposto, ele discorda com a intenção expressa pelo produtor da mensagem. A terceira alternativa é a da *leitura negociada*, em que o decodificador assume diferentes posições em relação à mensagem, podendo ser favorável ou desfavorável dependendo do papel social que assumir no momento da decodificação (Hall, 2003).

A crítica feminista estava atenta à essas modificações, e colaborou com o processo, principalmente nos estudos relacionados ao melodrama. Landy (1991) explica que os estudos de gênero chamaram a atenção para a função recíproca dos textos, que são um contrato entre a audiência e o filme, e desafiaram a noção teórica que pressupõe que a audiência é formada por vítimas totalmente passivas, manipuladas pela indústria cultural. Além disso, tais pesquisas mostraram que a os programas de ficção seriada não são estáticos, pois fazem concessões às mutações da audiência através da renovação e da transformação de suas convenções fílmicas.

Igualmente importante é a afirmação de que, encantados com a magia do cinema, os espectadores confundem realidade e ficção. Assim como os textos não são monolíticos, também não são as respostas da audiência. Com o apoio da teoria psicanalítica, é possível

especular os caminhos complexos pelos quais os gêneros audiovisuais negociam com as audiências as noções de realidade. (Landy, 1991)

A teoria da Comunicação dava um salto que geraria consequências teóricas e inovaria inclusive a metodologia de pesquisa, com a criação dos estudos de recepção, que objetivam examinar os modos concretos pelos quais os significados dos meios podem ser negociados ou até eventualmente subvertidos por audiências específicas. Isso só foi possível porque os estudos culturais permitiram uma problematização mais elaborada da recepção, em que as características socioculturais dos usuários são integradas na análise não mais de uma difusão, mas, sim, de uma circulação de mensagens presente na dinâmica cultural. O cerne da reflexão é deslocado dos próprios meios para os grupos sociais que estão integrados em práticas sociais e culturais mais amplas. (Hall, 2003; Lopes *et al*, 2002).

De acordo com Lopes (2002), esse tipo de estudo é um trabalho semiológico, que visa desmontar as articulações do texto, os jogos de escritura dos meios, de modo que os pesquisadores consideram a existência de estratégias que organizam o percurso significativo. Assim, o estudo de recepção pode ser chamado também de *etnografia das audiências*.

A crítica feminista também se interessou por essa nova metodologia e aplicou-a aos estudos de *soap opera*, naturalmente vinculando o estudo de audiência com a posição social da mulher e os discursos audiovisuais a ela direcionados. Em 1978, Brunsdon e Morley realizaram os primeiros estudos da escola de Birmingham, na Inglaterra, que dedicaram atenção às audiências televisivas, e não somente aos textos (nesse caso, eles estudaram a recepção de um telejornal nacional). Em 1982, Hobson realizou, também na Inglaterra, um estudo que analisava mulheres assistindo ao seriado *Crossroads*, e assim enfatizou a necessidade de estudos etnográficos com análises aprofundadas, o que possibilitaria compreender melhor o que a *soap opera* significa na vida dos telespectadores. Paralelamente, nos Estados Unidos, Radway (1984) desenvolveu o seu já citado estudo sobre a leitura de romances, usando as mesmas técnicas para obter informações importantes sobre os usos que as mulheres fazem da ficção popular. Pouco depois, em 1985, Ang e outras pesquisadoras começaram a explorar o que a *soap Dallas* representava para audiências fora dos Estados Unidos. Morley completou, em 1986, outro estudo sobre audiências de televisão, abordando a importância da estrutura e da dinâmica familiar e a dominação cultural exercida pelo homem no ato de assistir televisão. Na maioria das vezes, esses estudos utilizavam amostras pequenas e métodos de pesquisa etnográfica ou entrevistas aprofundadas, mantendo a ênfase na produção de significados da audiência. Cabe ressaltar que, em geral, a maioria desses estudos

salientam a independência dos telespectadores ao lidar com textos populares da televisão. (McAnany, 1994; Geraghty, 1998).

A leitura de Martín-Barbero (1997) para o fenômeno dos programas televisivos populares também envolve uma perspectiva ligada à resistência. Para o autor, durante o processo de transformação política ocorrido ao longo dos séculos XVI a XIX, ocorre o que ele chama de “integração cultural” e enculturação de expressões populares em um só vetor de cultura, definido pela cultura nacional. Nesse processo, a modificação gradual dos modos de transmissão do saber e da hierarquia do conhecimento levaria o popular a ser concebido como um saber mundano, exótico e, muitas vezes, folclórico. O autor analisa que o processo de enculturação disseminou entre os sujeitos das classes populares “a desvalorização e o desprezo de sua cultura, que depois passará a significar unicamente o atrasado e o vulgar” (Martín-Barbero, 1997, p. 134).

Diante dessa abordagem, a ficção seriada e outros tipos de programa são a representação do popular, e, portanto, recebem uma avaliação positiva. Gostar desses programas, ter prazer ao assistir essa programação, não pode significar senão uma resistência à cultura hegemônica, um ato de confrontação perante a cultura veiculada pelos meios de comunicação de massa. A analogia com a resistência feminista é encadeada justamente pela noção do prazer: se, para os populistas, a assistência aos gêneros audiovisuais de apelo popular tem uma conotação de resistência, para a crítica feminista, de maneira análoga, assistir melodramas significa valorizar um gênero feminino, e, portanto, valorizar a mulher.

Assim, o conceito de resistência está também implícito na leitura do prazer, e, na crítica feminista, plenamente articulado com o discurso de valorização dos gêneros melodramático e feminino.

Cabe ressaltar, que, apesar das inovações que tais mudanças representaram, algumas críticas se opuseram à abordagem das pesquisas feministas e das populistas. Os principais argumentos diziam que se tratava de “populismo cultural”. Tais críticos alegavam que as feministas e os críticos populistas, ao dar tamanha ênfase aos produtos da comunicação de massa e elevá-los ao status de alta cultura, acabaram por defender uma visão muito positiva da *soap opera* e, conseqüentemente, da cultura popular massificada. Passou-se a considerar que a audiência está sempre em uma posição de controle no processo de recepção, portanto, não importaria mais como as narrativas são apresentadas e resolvidas, uma vez que os espectadores fazem seus próprios julgamentos.

A posição do teórico John Fiske é bastante representativa do extremo a que tal pensamento pôde chegar (o que os adeptos do populismo cultural tanto criticaram): para

Fiske, a audiência está tão satisfeita com o que é oferecido pela televisão que não haveria razão imaginável para que ela exigisse algo melhor. Esta dialética é explorada pela mídia comercial através da idéia de que “gosto não se discute”, o que ecoa no conceito de Bourdieu, de uma estética popular como oposta a uma estética burguesa. Como enfatiza Jim McGuigan, o populismo cultural faz uma imersão direta nas experiências culturais de mais apelo das massas, e não mantém o distanciamento necessário à análise cultural, festejando acriticamente os artefatos que satisfazem o gosto e o prazer popular. (Ang, 1998; McGuigan, 1992).

## 5. Conclusão

Através dos discursos que analisaram o melodrama, é possível detectar três diferentes linhas argumentativas, que contribuíram para a sua defesa ou condenação: a frankfurtiana, a feminista e a populista. O gênero melodramático é, portanto, um objeto de estudo que permite investigar a história da teoria crítica da cultura, bem como as premissas que nortearam os diferentes pensamentos.

A crítica feminista, atuante em muitas áreas de pesquisa (a academia foi um lugar onde tais pesquisadoras encontraram espaço para desenvolver e expressar suas propostas), se interessou pelas produções melodramáticas, inicialmente, pelo enorme apelo que essas produções têm junto às audiências femininas. O olhar feminista, entretanto, também lançou diferentes posicionamentos em relação às *soap operas*, que vão do repúdio à legitimação do gênero (e, obviamente, se relacionam com um cenário maior de mudanças na teoria crítica da cultura, além de mudanças no próprio melodrama).

Além das reflexões voltadas para a feminilidade, a crítica feminista foi essencial na criação e consolidação dos *television studies*. As análises sobre *soap operas* foram utilizadas de maneira abrangente e aplicadas em trabalhos sobre outros gêneros televisivos. Mudanças na metodologia de pesquisa, notadamente o surgimento dos estudos de recepção, dialogaram com a crítica feminista, provocando mudanças.

A articulação dos conceitos ideologia, prazer e resistência se aplica não só a um exame do discurso feminista, mas dos olhares voltados ao melodrama, de modo mais amplo. Tais conceitos constituem o cerne da crítica cultural e refletem-se diretamente no modo de apreciação do melodrama pelos estudiosos, ao longo dos anos.

O que deve ser ressaltado, ao concluir um trabalho sobre a crítica feminista, é a relação que tais argumentos teóricos têm com a idéia de feminilidade. E é nesse sentido que a idéia de prazer é central. O que a crítica feminista expressa, em sua crítica ao melodrama, é a percepção de que não se pode fazer resistência em relação à posição da mulher na sociedade desconhecendo, relevando ou mesmo repudiando as formas culturais que dão prazer à massa feminina.

É interessante perceber a dificuldade que as próprias pesquisadoras expõem, em alguns textos, ao assumir que têm prazer em assistir a *soap operas*. Talvez esse esforço das feministas em se projetarem como mulheres na sociedade, menos distanciadas de seu objeto de estudo e mais condescendentes com seus próprios prazeres, tenha sido um dos principais fatores que motivaram a mudança na visão da feminilidade. Esse raciocínio está expresso nos

estudos sobre o melodrama, gênero que oferece um repertório amplo para que sejam discutidas as questões de prazer e identificação feminina.

Um balanço crítico da trajetória da crítica feminista leva à conclusão de que é precisamente na reviravolta teórica do fim dos anos 1980 que o trabalho dessas pesquisadoras ganhou desenvoltura e pôde, de fato, contribuir para o panorama geral das pesquisas em Comunicação. Como parte de um movimento político mais amplo, que defendia os interesses sociais das mulheres, a crítica acadêmica feminista encontrou um caminho teórico e epistemológico mais interessante justamente quando parecia contrariar uma fala consensual no movimento: a do repúdio às representações femininas nos meios massivos. O maior mérito da crítica feminista está em subverter os discursos anteriores sobre a mulher e as construções da feminilidade, aplicando nesse novo olhar um arsenal teórico e metodológico inovador que, embora atualmente seja criticado, foi para o desenvolvimento desse campo de estudos.

A leitura da crítica feminista permite avaliar que o vínculo com causas sociais e com lutas políticas influenciou e até incentivou um desenvolvimento progressista dentro da academia, uma vez que as próprias pesquisadoras se permitiram uma reavaliação de suas diretrizes. Somente dessa forma a crítica feminista extrapolou as preocupações com a valorização do gênero feminino e pôde ser vista como uma linha inovadora. Os desdobramentos desse projeto são visíveis atualmente, com a disseminação e aprofundamento dos estudos em televisão em diversos países, além dos pioneiros.

É importante ressaltar, ainda, a pertinência argumentativa daqueles que apontam o populismo cultural presente em muitos trabalhos recentes sobre cultura de massa. É possível identificar entre certas leituras das feministas uma celebração do gênero melodramático que ultrapassa o distanciamento necessário à apreciação crítica acadêmica. Dada a trajetória desenhada nessa monografia, que aponta para o movimento de repúdio, seguido de aceitação (que se transforma, em alguns casos, em celebração), é possível dizer que a crítica feminista se desenvolveria ao reavaliar sua apreciação do melodrama, levando em consideração as ponderações teóricas do populismo cultural. Mais uma vez, um diálogo produtivo entre crítica feminista, teoria da comunicação e narrativas melodramáticas.

Ainda que tenham sido usados, para a realização deste trabalho, textos que, amiúde, têm origem inglesa ou norte-americana, no Brasil há alguns centros de pesquisa que se dedicam ao aprofundamento das questões voltadas ao melodrama, uma vez que este é um gênero também relevante nos estudos de mídia brasileiros. Destaca-se a existência dos seguintes centros de pesquisa: Núcleo de Pesquisa em Telenovela, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/ USP); Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, do Intercom

(Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação); e Centro de Informação e Memória da Ficção Televisiva Seriada Ismael Fernandes, mantido pelo Intercom, que fornece apoio material às pesquisas em desenvolvimento no país<sup>16</sup>.

Assim, dado o amplo *corpus* de material de pesquisa relacionado ao tema, é possível realizar, como desdobramento deste estudo, uma reflexão sobre a maneira como esta linha de pesquisa se desenvolveu no Brasil, com todas as peculiaridades da telenovela e das pesquisas brasileiras, e também comparar os dois desenvolvimentos. Como disse anteriormente, esses desdobramentos serão aprimorados em minha Dissertação de Mestrado. É interessante, ainda, analisar essa crítica e sua inserção em um quadro mais amplo, contemplando as outras abordagens do melodrama, para que, ao final, possa ser gerada uma reflexão ainda inédita sobre o tema. Acredito que, com essas novas leituras e análises, será possível comparar diferentes linhas teóricas e refletir de maneira mais apurada sobre as contribuições trazidas pela crítica feminista.

---

<sup>16</sup> Fonte: sites [www.eca.usp.br](http://www.eca.usp.br) e [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br), acessados em 14 de outubro de 2006.

## 6. Bibliografia

- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Telenovela, consumo e gênero*. Bauru, Edusc, 2003.
- ANG, Ien. Feminist desire and female pleasure: on Janice Radway's Reading the Romance. In: *Living Room Wars – rethinking media audiences for a postmodern world*, p. 98-108. London: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. Melodramatic identifications: television fiction and women's fantasy. In: *Living room wars – rethinking media audiences for a postmodern world* p. 85-97. London: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Watching Dallas – soap opera and the melodramatic imagination*. London and New York: Methuen, 1985.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New York: Columbia University Press, 1984.
- BUCKINGHAM, David. Normal Science? Soap studies in the 1990s. *Cultural Studies Reviews*, vol. 11, nº 2, p. 351-358, 1997.
- BRUNSDON, Charlotte. *Screen tastes – soap opera to satellite dishes*. London and New York: Routledge, 1997.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Ed., 2003.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria – um olhar sobre o Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ESCOTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- \_\_\_\_\_. Delineamento para uma cartografia brasileira dos Estudos Culturais. *ECO-PÓS*, vol. 7, nº 2, p. 19-30, 2004.
- FREIRE FILHO, João. Memórias do mundo cão: 50 anos de debates sobre o “nível” da TV no Brasil. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de e BUONANNO, Milly. *Comunicação e Ética: Colóquio Brasil-Itália*. São Paulo: Intercom, 2003.
- GERAGHTY, Christine. Feminismo y consumo mediático. In: CURRAN, James et al (eds.). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, p. 455-479. Barcelona: Paidós, 1998.
- HAKE, Sabine. The melodramatic imagination of Detlef Sierck: Final Cord and its resonances. *Screen*, vol. 38, vol. 2, p. 50-68. 1995.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: *Da diáspora – identidades e mediações culturais*, p. 247-264. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. Codificação/ Decodificação. In: *Da diáspora – identidades e mediações culturais*, p. 387-404. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HUYSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher. In: *Memórias do modernismo*, p. 41-69. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.



KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LANDY, Marcia (ed.). Introduction. In: *Imitations of life – a reader on film and television melodrama*, p. 13-29. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela – mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Ed., 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de Cartógrafo – travessias latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_. América Latina e anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilson de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

McANANY, Emile e LA PASTINA, Antonio C. Pesquisa sobre audiência de telenovela na América Latina: revisão teórica e metodológica. *Revista Brasileira de Comunicação*, vol. 17, nº 2, p. 17-37, 1994.

McGUIGAN, Jim. *Cultural Populism*. London: Routledge, 1992.

MULHERN, Francis. *Culture/ Metaculture*. London: Routledge, 2001.

MUMFORD, Laura Stempel. Feminist Theory and television studies. In: GERAGHTY, Christine e LESTED, David (eds.). *The television studies book*, p. 114-130. London: Arnold, 1998.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular - uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. The humiliation of the father: melodrama and Cinema Novo's critique of conservative modernization. *Screen*, 38:4, p. 329- 344, 1997.

\_\_\_\_\_. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 57, p. 81-101, 2000.